

# JOSEBA

*El porvenir de las ruinas industriales*

# JUARISTI

## *Introducción*

Las regiones que experimentaron las primeras etapas de la industrialización, generaron en sus procesos de crecimiento una abundancia de infraestructuras de transporte, instalaciones fabriles, asentamientos humanos, obras públicas, etc. que a la larga, y debido a los procesos de innovación en la tecnología y en la organización de la producción, se han convertido en ruinas industriales. La cronología de estas fases industriales, llamadas por Mumford paleotécnica y neotécnica<sup>1</sup>, ha coincidido con la etapa de modernización que a grosso modo abarca desde la Ilustración hasta los años setenta del siglo XX, por lo que estas ruinas industriales se pueden considerar «ruinas modernas» o si se quiere «ruinas de la modernidad».

El conjunto de objetos en decadencia que ha legado el pasado es muy heterogéneo, y abarca desde restos de explotaciones mineras, ferrerías que aprovecharon saltos de agua, plantas generadoras de electricidad, hornos de calcinación, cargaderos, infraestructuras ferroviarias y portuarias, grúas, tranvías, puentes, etc., así como los restos del hábitat y las infraestructuras correspondientes a la sociedad que protagonizó la etapa industrial: viviendas obreras, economatos, escuelas, centros de reunión, iglesias, hospitales y centros asistenciales, etc. Las ruinas industriales no dejan de ser ruinas, y

<sup>1</sup> Mumford defiende una periodización de la industrialización basándose en el criterio de las fuentes de energía principal y los materiales característicos utilizados en cada momento. La etapa paleotécnica es la del carbón y del acero, y la neotécnica la de la electricidad y las aleaciones, aunque no se han definido con claridad los límites entre estas etapas. El esquema podría ser válido para definir la etapa presente como la era de la informática, la sociedad de la información, del conocimiento, etc., como apuntan varios autores. Cfr.: Mumford, L. (1971). *Técnica y Civilización*. Alianza. Madrid. 129.



Ruina industrial.  
Muro de sillares de arenisca, con persiana  
metálica y graffiti.

en cuanto tales pueden ser revalorizadas, destruidas o incluso abandonadas u olvidadas, tal como describen los versos de Eliot:

«En sucesión, se levantan y caen casas, se desmoronan, se extienden, se las retira, se las destruye, se las restaura, o en su lugar hay un campo abierto, o una fábrica o una circunvalación...»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Eliot, T.S.: *East Coker, I.*

Desde diferentes perspectivas, las ruinas industriales despiertan hoy en día intereses diversos, pero que en cierta manera convergen en una llamada de atención sobre su misma presencia, o incluso en la necesidad de las mismas.

Entre estas perspectivas encontramos, en primer lugar, la necesidad de retirar las ruinas para recuperar espacios productivos. Se ha dicho que el capitalismo actual, el capitalismo flexible, devalúa el pasado para crear nuevos espacios para la acumulación<sup>3</sup>, y por ello las ruinas industriales que produce y la tecnología obsoleta asociada a las mismas, o bien se reciclan en áreas alejadas de los lugares geográficos en los que se originan, o bien son consideradas escombros que hay que ocultar a la vista, ya que las ruinas son testimonio de fracasos, ya sean estos fracasos económicos, tecnológicos o ambientales. Sin embargo, la presencia simultánea de ruinas e innovaciones (nuevas tecnologías, nuevo urbanismo) en un mismo lugar permite entender los procesos económicos en una «unidad de comprensión» como hubiera expresado Simmel<sup>4</sup>. Para las nuevas formas de capitalismo las ruinas son necesarias porque nos hacen «ver el progreso».

<sup>3</sup> Harvey, D. (1985): *The Urbanization of Capital*. Blackwell. Londres

<sup>4</sup> Simmel, G. (2001): «El problema del tiempo histórico [1957]», en Simmel, G. *El individuo y la libertad*. Península. Barcelona. 121-144.

En segundo lugar, en los contextos de revitalización urbana y económica, los testimonios del pasado industrial constituyen un importante capital

simbólico, que produce una solidaridad social en torno a un pasado compartido, un pasado que es hasta cierto punto heroico, pues la industrialización se ha presentado en las historias nacionales con el carácter épico de una conquista y dominación de la naturaleza. De ahí que los poderes públicos, responsables en gran medida de la conservación del patrimonio histórico, hayan considerado los restos del pasado histórico industrial como objetos de conservación. Las ruinas industriales, de acuerdo con esta finalidad, se consolidan como monumentos del pasado mediante la museización o su regeneración a otros usos. Esta transformación de las ruinas en monumentos, como veremos, conlleva ciertos problemas.

En tercer lugar, la presencia de ruinas se ha manifestado en diferentes épocas como un motivo de reflexión mística y estética. La época actual, si aceptamos denominarla como postmodernidad, es una época en la que se ha despertado de nuevo lo que Zucker llamó la «fascinación por la decadencia»<sup>5</sup>. No se trata únicamente de una atracción estética, sino también de una mirada nostálgica y melancólica sobre el tiempo pasado. Estas ruinas de la modernidad reciben el aprecio de artistas, poetas, escritores, y también de nuevos tipos de «turistas postmodernos» que coleccionan imágenes e impresiones para inventarios de consumo propio.

Hoy en día podemos ver estos tres intereses en funcionamiento en un espacio geográfico concreto, como es el área metropolitana de Bilbao, en torno al valle del bajo Nervión, espacio del que tomamos algunos ejemplos para la redacción de este artículo. No se trata de intereses separados o contrapuestos asignables aparentemente a distintas formas de poder, sino más bien de discursos complementarios que obtienen nuevas utilidades de la chatarra del pasado.

### ***El uso del pasado industrial como referencia para la revitalización económica***

Las referencias al pasado industrial han llegado a ser moneda común en el lenguaje de los planificadores profesionales, en el discurso de los políticos, así como en las conversaciones cotidianas y en los medios de comunicación. En áreas como Bilbao, puede decirse que es un pasado que está a la vista, y al alcance de la memoria de las personas adultas y mayores. No obstante, se trata de un pasado que ha quedado atrás, separado del presente, cuya única función parece ser el servir como polo de referencia en el doblete antes-ahora, al igual que en esas fotografías de anuncios de tratamientos de estética «antes y después». Pero el pasado desempeña también otras funciones además de la de espejo del progreso.

<sup>5</sup> Zucker, P. (1968): *Fascination of Decay: ruins-relic-symbol-ornament*. Gregg Press. Nueva Jersey.

Ciertamente, las sociedades crean su pasado, pero existe un proceso de objetivación y elaboración de un determinado «pasado del presente»<sup>6</sup> que en buena medida es una creación de los discursos oficiales, de las nuevas políticas y estilos de planificación urbana postmoderna, y también de las nuevas industrias del patrimonio, dentro de un conjunto de acciones que forman parte de las políticas de la memoria.

El pasado industrial como «pasado del presente» tiene la virtud de aludir a un pasado común, a una memoria colectiva con la que obtener una solidaridad. Es también un pasado heroico, tal como lo refleja Mumford en su elogio del industrialismo:

«Si bien muchas de las preciadas realizaciones del industrialismo son simplemente cosas sin valor, y muchos de sus productos son fraudulentos y evanescentes, su estética, su lógica y su técnica apegada a los hechos constituyen una contribución duradera: figuran entre las conquistas supremas del hombre»<sup>7</sup>.

La creación de un pasado necesita igualmente unos ritos conmemorativos: inauguraciones y cierres. Lo mismo que en los calendarios medievales se representaba al dios Jano simultáneamente cerrando la puerta del año ya concluido y abriendo la del año venidero, y mirando en ambas direcciones con cada una de sus dos caras, inaugurar el futuro supone una mirada hacia atrás. El cierre de minas e industrias en el área de Bilbao ha tenido un sentido conmemorativo, y se han establecido fechas simbólicas: el cierre de la mina de la sociedad Agruminsa en Gallarta el año 1993, o el cese de la fundición de mineral de hierro en el horno «María Ángeles» de la sociedad Altos Hornos de Vizcaya el año 1996, son algunas de ellas. La participación de autoridades civiles y portuarias en la voladura de los hangares del Puerto Autónomo de Bilbao, en la zona de Abandoibarra ilustró igualmente este sentido de conmemorativo, de participación en la memoria del pasado. Hay asimismo referencias al pasado en las inauguraciones: el Palacio Euskalduna celebró su apertura como la botadura simbólica de un buque, en el que el lanzamiento ritual de la botella contra el casco corrió a cargo de un «antiguo» trabajador de los astilleros Euskalduna, y de una niña, representantes respectivamente, del pasado y el futuro. En este caso, las autoridades cedían protagonismo a las clases populares en la memoria colectiva. En otras inauguraciones, como en la del tranvía de Bilbao en el año 2002, también se contó con la presencia de un «antiguo» trabajador del tranvía, presentándose esta nueva infraestructura de transporte como una «recuperación» de un elemento urbano del pasado.

La puerta hacia el futuro quedó abierta en el año 1995 con la inauguración del Metro de Bilbao, y en 1997 con la apertura del museo Guggenheim.

<sup>6</sup> «pasado del presente» es una expresión tomada aquí de Huyssen (present pasts), quien a su vez se inspira en Koselleck (futuro pasado). Cfr.: Huyssen, A. (2003): *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press. Stanford. California. Cfr.: Koselleck, R. (1993): *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* [1979]. Paidós. Barcelona.

<sup>7</sup> Mumford, L. *op. cit.*, 344.

Este pasado industrial ha sido asumido popularmente, y equivale, en cierta manera a un desplazamiento de la idea de lo popular y lo vernáculo desde el mundo rural hacia la industria, desplazamiento del que comienza a haber indicios. Si en el Bilbao de comienzos del siglo xx, la burguesía y las clases medias, en romerías y fiestas de carnaval se disfrazaban de aldeanos —como todavía se sigue haciendo en muchos lugares— en los carnavales del siglo xxi comienzan a verse los uniformes del proletariado industrial, el vestuario laboral del *blue collar worker*, que en el País Vasco se conoce popularmente como el «mono azul Bergara». Sin menospreciar que esta moda carnavalesca se deba también a las indudables ventajas de tales prendas de cara al desgaste físico propio de estas fiestas, su aceptación como «disfraz» apunta a una visión exótica del pasado industrial, o del mismo trabajador de cuello azul como especie en extinción. Otra muestra de esta aceptación se pudo ver en la conmemoración del setecientos aniversario de la fundación de la villa de Bilbao el año 2000, en la que el Paseo del Arenal se redecoró como el lugar portuario que fue en otro tiempo, cubriendo el suelo con arena, y colocando hierros, maderas, montones de carbón, y fardos de mercancías en los muelles de la ría. Ese *Bilbao d'antan* era una mezcla curiosa de figurantes que representaban a algunos iconos de la villa: años cuidando niños, los oficinistas y trajinantes, los obreros, los jugadores del Athletic, etc. Los setecientos años de Bilbao se podían resumir en el Bilbao de la primera mitad del siglo xx.

La inauguración del milenio y las nuevas políticas de revitalización y regeneración urbana parecen que han funcionado como Jano empujando para cerrar la puerta del pasado, dejando tras de sí aquellas luchas obreras para protestar por los cierres de las empresas «emblemáticas» de astilleros Euskalduna y Altos Hornos de Vizcaya. También quedaron atrás las promesas de «reindustrialización» de los responsables públicos, y se cambió el discurso por otros con promesas sobre el porvenir de la nueva sociedad de la información y de los servicios. Lo que ha quedado atrás es lo «antiguo»: los antiguos astilleros Euskalduna, los antiguos Altos Hornos, etc. Las ruinas de la industria son antiguas, de los tiempos antiguos. Las referencias a las ruinas a través de mitos, imágenes o símbolos en los discursos oficiales de inauguraciones pueden ser analizadas en este contexto. Algún autor, como Villota Toyos<sup>8</sup> ha desarrollado las diferentes interpretaciones simbólicas que pueden atribuirse al «Buque Fantasma» nombre atribuido al Palacio Euskalduna por sus arquitectos: un fantasma del pasado que revisita las gradas de los astilleros. El Diputado General de Bizkaia, con motivo de la inauguración del mismo habló de un renacer de las cenizas, y en un discurso con la emoción *in crescendo* llegó a afirmar:

<sup>8</sup> Villota Toyos, G. (1999): «Entre las ruinas del puerto». *Arteleku*. Donosita-San Sebastián, 52-57.

<sup>9</sup> Josu Bergara, citado por Villota Toyos. *op. cit.*

«El momento de la botadura se aproxima. El momento de transformar en prosperidad lo que otros convirtieron en ruina está al alcance nuestra mano»<sup>9</sup>.

Como trataremos de ver más adelante, la visión de las ruinas arranca casi siempre algún impulso, ya sea nostálgico —dolor por el alejamiento del lugar de origen— o melancólico —dolor por la pérdida de algo querido. Las referencias a las ruinas en los discursos oficiales tratan de apelar a estas emociones con el fin de obtener solidaridad y legitimación para sus proyectos.

### ***Las ruinas recicladas y conservadas. Dilemas y contradicciones de la regeneración y la museización***

La regeneración urbana es uno de los aspectos más publicitados de los nuevos estilos de planificación postmoderna. La regeneración consiste en el aprovechamiento de tramas urbanas preexistentes para adaptarlas a los usos actuales. También incluye, por supuesto, la regeneración de edificios que poseen valores o cualidades constructivas, estéticas o históricas importantes. Estas tendencias de revalorización del pasado urbano, arrancan desde los años 1950, con un cambio de énfasis desde una visión del plano urbano «desde arriba» (*cityscape*), a una visión a nivel de la calle (*townscape*). De igual manera, se toman en cuenta los conjuntos urbanos como contextos que condicionan las nuevas edificaciones, las cuales, a

La renovación residencial avanza sobre las ruinas. Lutzana, Barakaldo



su vez, modifican el contexto. Uno de los principios de la conservación urbana consiste en dar una coherencia a la cultura urbana, promocionar una vida urbana caracterizada por un fuerte sentido de la continuidad<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Cohen, N. (1999): *Urban Conservation*. MIT Press. Cambridge. Massachusetts.

La aplicación de las nuevas ideas de regeneración urbana tuvo lugar en los llamados «centros históricos» de las ciudades, con motivo de la reconstrucción de los barrios centrales de algunas ciudades europeas tras los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Luego fue un fenómeno generalizado en casi todas las ciudades que contaban con un centro urbano histórico ya fuera medieval, renacentista, barroco, etc. Más adelante, el desmantelamiento de las industrias en las ciudades de Europa occidental y la progresiva conciencia de la historicidad de las ruinas industriales ha llevado a la consideración de que la periferia de las ciudades (periferia industrial, ferroviaria, portuaria, proletaria) es igualmente histórica, digna de ser tenida en cuenta por disciplinas como la arqueología y de ser incluida en la industria del patrimonio<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Gosse, M. (1998): «El territorio como periferia». En *Ciudades*, n.º 4. Valladolid. 125-128.

Cuando hablamos de la regeneración de ciudades industriales y portuarias como Bilbao, resulta difícil compaginar los deseos de innovación, y los deseos de continuidad. La innovación viene proporcionada fundamentalmente por la arquitectura de estilos internacionales, dentro de una nómina restringida de primeras figuras de arquitectos. De ahí que una buena parte de la nueva arquitectura que se crea en Bilbao sea alegórica respecto a la grandeza del pasado industrial o portuario. Entendemos aquí por alegoría a un signo que se fabrica artificialmente<sup>12</sup>, a diferencia del símbolo que se produce de forma espontánea. Un objeto cualquiera es alegórico si «habla de otra cosa». Por ello la arquitectura puede tener las dos caras de Jano: edificios como el del museo Guggenheim o el Palacio Euskalduna gozan de esa ambivalencia, así como muchos detalles del mobiliario urbano de Abandoibarra.

<sup>12</sup> Esta definición de alegoría corresponde a De Man. Cfr.: De Man, P. (1983): *Blindness and Insight. Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*. University of Minnesota Press. Mineápolis. P.207.

La regeneración de infraestructuras portuarias es mucho más prometedora, en especial los muelles y las dársenas, de acuerdo con la experiencia acumulada en el diseño de *waterfronts* de los principales puertos mundiales reconvertidos. Finalmente la regeneración de edificios industriales en Bilbao está limitada a unos pocos ejemplos, aunque esos escasos ejemplos se utilicen como estandarte de la revitalización urbana.

La regeneración de edificios supone una adaptación a nuevos usos. A lo largo de la historia de la técnica la readaptación de instalaciones fue algo habitual, especialmente en las industrias que dependían de la energía hidráulica, así como en los hornos creados para calcinar o fundir determinados materiales<sup>13</sup>. Tenemos ejemplos de ello en muchos dispositivos de presas fluviales del País Vasco que han servido como ferrerías,

<sup>13</sup> Cfr.: Palmer, M. y Neaverson, P. (1994): *Industry in the Landscape 1700-1900*. Routledge. Londres.

fanderías, para molindas de grano, serrerías, batanes o fábricas de electricidad, habiéndose dado frecuentes cambios de uso.

La adaptación de viejos edificios fabriles para usos no industriales supone sin embargo unos criterios de selección que restringe la regeneración a unos pocos casos. La reutilización de edificios industriales ha venido dada fundamentalmente por su valor arquitectónico. La incorporación de lo industrial al patrimonio llegó, como recuerda Choay<sup>14</sup>, por la arquitectura industrial, la de las fábricas, las estaciones, los puentes. Los valores de conservación que se tienen en cuenta son fundamentalmente constructivos: espacios amplios, ventanales luminosos, solidez de los pilares, etc., primando muchas veces la solidez constructiva sobre los valores artísticos, de estilo y de originalidad histórica. Hay algunos iconos mundiales de la regeneración como los *lofts* neoyorquinos, o los proyectos de reconversión de algún edificio emblemático como la central termoeléctrica de Battersea, en Londres.

En el entorno de Bilbao los ejemplos que puede mostrarse son escasos: el edificio de los molinos del Pontón, como nuevo contenedor de una ikastola, el edificio Ilgner, en Barakaldo, que albergó una central eléctrica de la empresa Altos Hornos de Vizcaya, recientemente convertido en sede del Centro de Desarrollo Empresarial de la Margen Izquierda, o la construcción de viviendas en el edificio de talleres de El Tigre, en Deusto son los más conocidos. El último citado sería el único de ejemplo de *loft living* en Bilbao. Queda por decidir el destino de algunos ejemplares de la arquitectura industrial con posibilidades de reutilización, como el edificio de Molinos

<sup>14</sup> Choay, F. (1992): *L'Allegorie du Patrimoine*. Seuil. París.



Edificio de Molinos Vascos en Zorroza, a la espera de rehabilitación y reutilización.

**15** Sobre los ejemplos de regeneración de edificios industriales en el País Vasco, *vid.*: AAVV. (2001). *Viejas Fábricas. Nuevos Usos*. Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública. Bilbao.

**16** Mumford, L. *op. cit.*, 231. La expresión «catedrales de la industria» ha extendido su aplicación a casi todo el patrimonio histórico industrial de forma quizá no muy coherente. Cfr.: Villar, J.E. (1994): *Catedrales de la Industria. Patrimonio Industrial en la Margen Izquierda y Zona Minera de la Ría del Nervión*. Librería San Antonio. Barakaldo.

**17** Choay, F. *op. cit.*, 14.

Vascos, en Zorroza<sup>15</sup>. Propiamente son estos edificios las «catedrales de la industria», y este calificativo nos revela una conexión estilística y cultural entre el estilo neogótico de la segunda mitad de siglo XIX y los grandes edificios industriales. La expresión «catedrales de la industria» la utilizó William Morris para referirse a los nuevos barcos de vapor y casco de hierro que sustituyeron a los viejos barcos de madera. La razón fue que los nuevos barcos de hierro lograron la orquestación más completa de las artes y las ciencias de su momento, en expresión de Mumford<sup>16</sup>. William Morris fue, como sabemos, uno de los fundadores y miembro activo del movimiento de «artes y oficios», proponente de utopías neomedievales, y partidario de la arquitectura neogótica del período victoriano, en la que destacó el arquitecto George Gilbert Scott. Una combinación de arquitectura neogótica y técnica de la construcción en hierro puede verse en la estación de St. Pancras, en Londres, obra de este autor, junto con el ingeniero William Henry Barlow. El diseñador de la central de Battersea será Giles Gilbert Scott, nieto del anterior, dentro de un estilo arquitectónico propio de los escenarios de la película «Metrópolis» de Fritz Lang.

Los edificios industriales reconvertidos mantienen, por lo general, el carácter monumental que tuvieron al ser construidos, y, como recuerda Choay, el sentido etimológico de «monumento» hace referencia a la memoria (del latín *monere*), a lo «admonitorio»<sup>17</sup>. Este carácter monumental se atenúa cuando lo aplicamos a la vivienda obrera y proletaria, debido, en general, a las dificultades de conservación, por la mala calidad de los materiales



Viviendas construidas por la compañía Orconera para sus empleados. Barakaldo.

de construcción, o a la difícil adaptación a los nuevos usos residenciales. Cierta arquitectura de tipo filantrópico, como poblados o barrios construidos por empresas se ha podido regenerar, pero no así algunos ejemplares de viviendas colectivas como las que hemos podido ver en el entorno de Bilbao: la casa de la Bomba, en Barakaldo, la «casa grande de Elorrieta», etc. Puede considerarse un logro de los defensores del patrimonio, en este sentido, la declaración por parte del Gobierno Vasco, de Conjunto Monumental, para el poblado de La Arboleda, en el área minera de los montes de Triano. En el caso de los usos residenciales hay una fuerte pérdida de sentido producida por la readaptación: la vivienda obrera «gentrificada» transmite una idea «aburguesada» de las condiciones de vida del proletariado en los momentos cumbre de la industrialización. Este es un problema común a los usos patrimoniales de todo resto del pasado, derivado de las acciones emprendidas para la «puesta en valor» del mismo. Por otra parte, la adaptación de talleres y almacenes (*lofts*, *wharfs*, etc.) para viviendas burguesas no deja de ser para algunos una ironía: que los lugares de explotación de la clase trabajadora se acaben convirtiendo en residencias de las clases más acomodadas. Como señala Shackel:

«la competencia por la memoria entre el trabajo y el capital ha supuesto una larga lucha, con el capital controlando el significado del pasado»<sup>18</sup>.

La conversión de las ruinas industriales al patrimonio lleva consigo una serie de problemas, algunos de ellos comunes a todo vestigio del pasado, y otros específicos de los artefactos industriales. A esta conversión le

**18** Shackel, P.A. (2003): «Remembering the American Industrial Landscape». *Society for Historical Archaeology Annual Meeting*. Rhode Island. 2003.



Barracón destinado a Museo de la Técnica, en Lutxana, Barakaldo, instalación pendiente de apertura

**19** La palabra museización se utiliza tanto en sentido positivo, de convertir objetos al patrimonio «museizable», como en sentido peyorativo, de confinamiento de objetos que han quedado en desuso dentro de los museos, tal como indica Crimp. También se llama museización a dar un aspecto «retro» a los bienes de consumo producidos en masa (Sack). En los años 1980 el filósofo alemán Hermann Lübbe habló de la museización como una tendencia que refleja el cambio de sensibilidad temporal del presente. Esta tendencia, a juicio de ese autor, se debe a la necesidad de compensar la pérdida de estabilidad de un presente acelerado, mediante un anclaje en un pasado idealizado (Huysen).

Cfr.: Crimp, (1987): «On Museum's ruins.», en Foster, H. (ed): *Postmodern culture*. Pluto Press. Londres. 43-56.

Cfr.: Sack, D.R.. (1992): *Place, modernity and the consumer's world: a relational framework for geographical analysis*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore y Londres.

Cfr.: Huysen, A. op.cit.

**20** Cfr. Choay, F. *op. cit.*, p. 157. Para ver los criterios de selección de elementos patrimoniales en la Comunidad Autónoma del País Vasco *vid.*: Ibáñez, M. y Zabala, M. (2003): *El patrimonio industrial vasco*. Consejo Vasco de Cultura. Ponencias. [www.elcorreodigital.com/plan-vasco-cultura/1-patrimoniocultural/1-3-patrimonio-industrial.pdf](http://www.elcorreodigital.com/plan-vasco-cultura/1-patrimoniocultural/1-3-patrimonio-industrial.pdf)

**21** Lowenthal, D. (1979): «Age and Artifact. Dilemmas of Appreciation». En Meinig, D.W. (ed): *The Interpretation of Ordinary Landscapes. Geographical Essays*. Oxford University Press. Oxford. 103-128.

**22** *Ibidem*, 111.

llamaremos «museización»<sup>19</sup>, abarcando con esta expresión, tanto la creación de museos temáticos de la industria, la técnica, la minería y otros, así como a la designación de objetos, ruinas y restos del pasado como «monumentos», señalizándolos y asegurando su conservación frente al deterioro físico.

La museización lleva consigo algunas transformaciones de la ruina, que buscan su «puesta en valor». Este concepto de «puesta en valor» es la causa, según Choay, de la ambigüedad que contienen con frecuencia los criterios de selección y conservación del patrimonio<sup>20</sup>. La puesta en valor exige con frecuencia una *mise en scene*: la presentación del monumento como espectáculo, la «animación», la «modernización» del monumento, en el sentido de los elementos que facilitan el acceso al mismo, incluida la circulación de los visitantes, el cobro de las entradas, etc., como medios de hacer rentable la explotación de la ruina.

El geógrafo David Lowenthal realizó algunas consideraciones interesantes en relación con la conservación de bienes del pasado, relativos a los procesos de señalización, obsolescencia y senescencia de los objetos a conservar<sup>21</sup>. En primer lugar, la señalización de un resto del pasado como monumento, aunque sea de una forma simple y escueta (un pequeño cartel, una placa), o incluso la localización en un mapa arqueológico, turístico o temático, produce un aislamiento de la ruina con respecto al entorno. La señalización, además, lleva consigo una presencia implícita del «poder» en el monumento. El mensaje implícito nos lo recuerda Lowenthal con las palabras del pintor John Piper: todo cartel que señala un vestigio histórico, contiene, junto con su contenido escrito, un susurro que dice:

«Este es un objeto de interés. Este letrero, situado aquí dónde está, prueba que nosotros, los poderes públicos, no lo consideramos como un objeto de especial belleza, de otro modo no habiéramos estropeado estas vistas»<sup>22</sup>.

También todo texto mostrado en paneles o placas tiene la función de intermediario o intérprete entre el observador y el monumento: sus indicaciones impiden un diálogo directo con el objeto observado.

El proceso de obsolescencia supone el alejamiento natural al que quedan sometidos los objetos simplemente por haber quedado fuera de uso. Por ello, la gente tiende a valorar como más lejanos en el pasado a aquellos objetos que acaban de quedar en desuso más que a otros objetos más antiguos que siguen en funcionamiento. En el caso de las ruinas industriales la diferente velocidad de obsolescencia de los objetos puede dar lugar a anacronismos: puede ser patrimonial, por ejemplo, un horno alto que ha funcionado hasta los años 1990 y no serlo un pavimento decorado del

año 1604, simplemente porque el segundo continúa en uso y pasa así desapercibido. En este sentido, los procesos industriales están generando objetos obsoletos de manera constante, y se hace necesario hacer compatibles el criterio cronológico y el criterio de obsolescencia de cara a valorar la originalidad de un objeto. La «sensación del pasado» no depende, como vemos, de datos o criterios objetivos, sino de la sensación de pérdida y lejanía que produce la obsolescencia de los objetos.

La senescencia o envejecimiento se refiere al desgaste material de los objetos debidos a su uso. En el criterio de los conservadores y restauradores de objetos del pasado esta idea se concreta en la afirmación de que «las cosas viejas deben parecer viejas». En este sentido la arquitectura nostálgica postmoderna utiliza un envejecimiento artificial de los materiales, proceso que en inglés se denomina «*aging*»: pavimentos de adoquín, ladrillo en las fachadas, sillares de arenisca erosionados con abrasivos, hierro de fundición oxidado en farolas, bancos, papeleras, etc. El óxido y la corrosión de los metales son apreciados en ruinas y monumentos del pasado industrial, aunque no se toleraría el óxido en un monumento vivo, pongamos por caso en los remaches de la torre Eiffel, o en los cables del Puente Colgante de Portugalete (verdaderas antigüedades). En la industria se producen muchos fenómenos de envejecimiento prematuro: muchos objetos que están en uso muestran las huellas del desgaste, dando una apariencia decadente a algo todavía vivo. Las áreas de ruinas industriales contienen normalmente muchas industrias activas y vivas, pero los límites de lo ruinoso son difusos: almacenes de chatarra, desguaces de automóviles, y otros elementos forman un continuo con las ruinas industriales. Incluso, al tratar con la industria puede darse una paradoja con respecto al envejecimiento: ciertos materiales museizados (especialmente el hierro y el acero) necesitan capas de pintura para evitar su decadencia, mientras que el funcionamiento cotidiano de la industria impide un mantenimiento «cosmético» de las instalaciones. Esto hace que muchos objetos industriales cuando son transformados para su exhibición en museos pierdan la fuerza del impacto visual, se vuelvan más inofensivos, y no transmitan la dureza propia de las condiciones del trabajo en la industria. Pensemos, en el área que nos ocupa de los cambios que se han introducido en la «puesta en escena» de estructuras como el Puente Colgante de Portugalete, el Puente de Deusto, o el Cargadero de Mineral de la empresa Franco-Belga, en Barakaldo. En estos casos, la pintura, la iluminación, la señalización ha alterado muchos significados.

La industria museística por otra parte es incapaz de absorber ciertas cantidades de ruinas, y más aún, de ponerlas en valor en competencia con el negocio museístico moderno (léase el museo Guggenheim y el museo de Bellas Artes). En Bilbao, los museos temáticos que utilizan el pasado industrial



Ruinas del Cargadero de mineral de la compañía Orconera, en Lutxana, Barakaldo.

no guardan proporción (cuantitativa y cualitativa) con la importancia que los discursos oficiales dan a las glorias de la etapa de la producción fabril. Estos museos son escasos, poco accesibles, y mal planificados. Parece que su función no es otra que la de servir de referente nostálgico para los mayores y de recurso pedagógico para los escolares. Así, el museo Minero de Gallarta, de iniciativa privada, el proyecto de museo de la Industria del ayuntamiento de Portugalete, o el centro de interpretación de Peñas Negras en los montes de Triano son los ejemplos de esta carestía.

Aún así, y pese al sentido peyorativo que tiene la museización hay que tener en cuenta que ésta es una de las alternativas de supervivencia de las ruinas industriales como monumentos del pasado, alternativa que no debe excluir la crítica a las formas de conservación, restauración y mercantilización del patrimonio histórico industrial.

### ***La fascinación por la decadencia. Las ruinas industriales como ruinas de la modernidad***

Las ruinas han acompañado a los hombres a lo largo de su historia y desde las primeras civilizaciones. Los relatos del Antiguo Testamento hablan de los desiertos como lugares de ruinas. No se trata del concepto de desierto elaborado por los geógrafos en la primera mitad del siglo XX:

el «anecumene», el lugar en el que las condiciones naturales impiden el asentamiento humano, sino más bien el desierto como lugar abandonado por la civilización. El desierto de la antigüedad presenta dos visiones distintas. Por un lado puede ser un lugar de calma y contemplación, por otro lado puede ser un lugar de sufrimiento y olvido, habitado por demonios y seres extraños. Los historiadores del arte han señalado como estas dos visiones se repiten en etapas en las que resurge la fascinación por la decadencia<sup>23</sup>. En el primer caso, está la visión del desierto como lugar tranquilo y de meditación, sosegado, e incluso como recuerdo de tiempos felices aparece en los tiempos bíblicos, y que se manifiesta en la nostalgia del pueblo hebreo por el Éxodo, la travesía del desierto. Este sentido de «quietud» del tiempo frente a las ruinas ha sido interpretado también, recientemente, y con un significado no necesariamente religioso como una forma de experimentación de un «tiempo puro»<sup>24</sup>. En el segundo caso está la constatación melancólica y el sufrimiento por la pérdida de un pasado feliz, por la destrucción de lugares y enseres vinculados a gratos recuerdos o momentos de esplendor.

Esta visión no consiste, como algunos pretenden, en una perspectiva exclusivamente cristiana. En el mundo islámico medieval, el conocer ejemplos de grandes ruinas del pasado formaba parte de la cultura general, del conjunto de requerimientos necesarios para una relación social, lo que los árabes llaman el *adab*, y la literatura de ruinas fue uno de los grandes temas en el Islam primitivo: relatos sobre las ciudades de Babec y Palmira, las pirámides de Egipto, los castillos del Yemen, los restos de la Persia sasánida, etc. En el Islam, la función de las ruinas parece muy semejante a la del cristianismo:

«el vestigio monumental, llegado de otra época, lleva a la reflexión sobre la vanidad de las más grandes glorias, y sobre el apetito devorador de la historia, hecha, puede ser, por los hombres, pero en la que sólo Dios sobrevive a la misma»<sup>25</sup>.

De un modo más general puede decirse que la visión de las ruinas lleva a constatar lo que Freud llamó la «supremacía de la naturaleza» frente a la contingencia de las obras humanas<sup>26</sup>. La erosión que producen los agentes naturales en la piedra, (el sillar tallado a escuadra como signo del artificio humano), y su colonización por plantas, musgos y líquenes son el símbolo —quizá sólo el símbolo— de esta supremacía. Lo refleja muy bien la llamada «poesía de ruinas» del siglo de Oro, manifiesta en los siguientes versos de Góngora:

«yacen ahora, y sus desnudas piedras / visten piadosas yedras: / que a ruinas y a estragos, /sabe el tiempo hacer verdes halagos»<sup>27</sup>.

**23** Heffernan, M.J. (1991): «The desert in French Orientalist Painting during the nineteenth century». *Landscape Research* 16, 37-42.

**24** Augé, M. (2003): *El tiempo en ruinas*. Gedisa. Barcelona.

**25** Miquel, A. (1988): *La Géographie Humaine du monde musulman jusqu'an milieu du 11e siecle*. Editions de L'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales. París. 95.

**26** Freud, S. (2003). *El malestar en la cultura* [1930]. Alianza. Madrid.

**27** Góngora, Luis de. *Soledades*. Soledad I. Segunda Parte. Cátedra. Madrid (Ed.1995)

Los tiempos postmodernos son también momentos en que aparece un gusto por las ruinas, de forma semejante a como se desarrolló este gusto en el Renacimiento, en el Barroco, o en el Romanticismo del siglo XIX. Se puede constatar el ruïnismo postmoderno en la fascinación que produce la decadencia en algunos lugares que fueron mito de la modernidad como por ejemplo: el Cabo Cañaveral del Proyecto Apolo, las ruinas de los grandes parques de atracciones como Coney Island, los embarcaderos de lugares de veraneo como Brighton, los recintos abandonados de ferias mundiales, los centros donde se recicla la chatarra de los ejércitos como AMARC en Tucson, etc., nombres que empiezan a engrosar una lista que puede ser paralela a la de los monumentos patrimonio de la humanidad que elabora la UNESCO. Las ruinas poseen un cierto poder de fascinación que es captado especialmente por la fotografía, como medio para comunicar los significados de la arqueología de la modernidad. Nombres de fotógrafos como Camilo José Vergara, Gabriele Basilico, Manfred Hamm y otros están asociados a las imágenes de las ruinas modernas<sup>28</sup>. Las imágenes del abandono son igualmente apreciadas por un nuevo tipo de turista —llamémosle «turista postmoderno»— que busca muestras originales de la decadencia, ya que los lugares arruinados presentan rasgos de «autenticidad» frente a las recreaciones modernas, artificiosas y mercantilizadas del pasado, más propias de los parques temáticos. El abandono es una muestra de la «vuelta a la naturaleza». Aventurarse a fotografiar o filmar ruinas conlleva un riesgo comparable al que se exponían los exploradores victorianos al internarse en selvas y desiertos. Los nuevos exploradores de ruinas industriales guardan sus imágenes como descubrimientos personales, en muchos casos para consumo propio, facilitado por la fotografía digital, en otros casos se comunican los descubrimientos a través de páginas-web. El número abundante de páginas en Internet dedicadas a las ruinas industriales da una idea de la importancia que está alcanzando la reciente actividad de exploración de los vestigios de la modernidad<sup>29</sup>.

Hay quién interpreta este gusto por la decadencia como una consecuencia de la melancolía postmoderna, e incluso hay quien señala una cierta recurrencia de lo melancólico en determinadas épocas de la historia<sup>30</sup>. El fundador de la revista *Landscape Magazine*, el norteamericano Joseph Brinkerhoff Jackson habló en los años 1980 de la «necesidad de ruinas» como un requerimiento previo a la reconstrucción nostálgica del paisaje del pasado<sup>31</sup>. Para Jackson la nostalgia consiste en añorar una edad dorada, situada en un pasado indefinido. Esta edad dorada, que los antropólogos sitúan siempre allí dónde se termina la memoria personal, se describe como un tiempo de felicidad en el cual la vida de las personas transcurre de modo tranquilo, continuo, y sin sobresaltos. Por el contrario, las ruinas muestran la visión de una historia fragmentada, con rupturas dramáticas. Según este

<sup>28</sup> Vid. por ejemplo Vergara, C.J. (1999) *American Ruins*. Monacelli. Nueva Cork; Hamm, M. et al.: (2000): *Dead Tech. A guide of the archaeology of tomorrow*. Hennessey and Ingalls. Santa Mónica, California. Basilio, G. (1997): *Nelle altre città*. Udine. Milán.

<sup>29</sup> Se puede intentar, con cualquier buscador, los siguientes términos «ruinas industriales», «ruinas modernas», «tecnología obsoleta», en diferentes idiomas.

<sup>30</sup> Vid. por ejemplo, Bartra, R. (2001). *Cultura y Melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Anagrama. Barcelona.

<sup>31</sup> Jackson, J.B. (1980): *The necessity of ruins and other topics*. University of Massachusetts Press. Amherst.

autor, para que se produzca esta idealización del pasado es necesario un tiempo de ruptura, un tiempo de ruinas, que mueva a la regeneración y a la reconstrucción, y añade que esta necesidad es común al arte y a la religión.

Desde el punto de vista de la crítica cultural, Celeste Olalquiaga<sup>32</sup> ha mostrado una doble tendencia o actitud en los gustos contemporáneos. Lo que ella llama el kitsch nostálgico, frente al kitsch melancólico. El kitsch nostálgico hace referencia a las modas retro tanto en arquitectura como en los objetos familiares de uso cotidiano, y es también el tipo de gustos que criticaba Jameson en su conocida obra sobre el postmodernismo como la cultura del capitalismo tardío<sup>33</sup>. El kitsch melancólico responde, según Olalquiaga, a una memoria suspendida, rota, agrietada, incompleta, y señala que

Las ruinas modernas «llaman la atención a otro sector de mi generación: es un grupo desilusionado y difícil de asombrar: sus casas no están repletas de «Americana» sino de fragmentos oxidados y de desechos industriales; a ellos les gusta explorar muelles putrefactos, cines abandonados y rascacielos vacíos; su visión no es en technicolor sino en blanco y negro»...<sup>34</sup>

La referencia a lo melancólico en la visión de las ruinas tiene ecos del problema freudiano de la «memoria herida» tratado por Ricoeur y por Todorov<sup>35</sup>: atañe a las crisis de identidad en relación con la permanencia de uno mismo en el tiempo. Las ruinas industriales han sido invocadas, en el caso de Bilbao, con un sentido fundacional, en los discursos oficiales de la regeneración y la revitalización, y también, con un interés de

**32** Olalquiaga, C. (2001): «La basura de la historia: las ruinas modernas de la era virtual». En [www.kalathos.com/sep2001/arquitectura-cont.html](http://www.kalathos.com/sep2001/arquitectura-cont.html). Vid. también: Olalquiaga, C. (1998): *The artificial kingdom: on the kitsch experience*. Pantheon. Nueva York.

**33** Jameson, F. (1991): *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Paidós. Barcelona.

**34** Olalquiaga, C. (2001): «La basura...», *op. cit.*

**35** Vid.: Ricoeur, P. (1999): *La lectura del tiempo pasado. Memoria y Olvido*. Arrecife. Madrid. Vid. Todorov, T. (2000): *Los abusos de la Memoria*. Paidós. Barcelona.



Fábricas, viviendas y solares abandonados en Zorrozaure.

**36** Zulaika, J. (1999): «Ruinas, peripheries, transizioak». En Jarauta, F. (ed): *Mundialización y periferias. Arteleku. Cuadernos*, n.º 14. San Sebastián. 109-122.

**37** Vid. Lowenthal, D. (1998) *El pasado es un país extraño*. Akal. Madrid.

**38** Jungk, R. (2000) The ruins complex. P 10. En Hamm, *et al.*, *op. cit.* (vid. supra nota 28). 7-14.

**39** Huyssen, A. *op. cit.*, 19. (vid. supra, nota 6).

regeneración moral por parte de Zulaika<sup>36</sup>, quien pone las actuales ruinas industriales de Bilbao al mismo nivel en cuanto a significado histórico y político que las ruinas arqueológicas del fundacionalismo vasco (el consabido dolmen prehistórico filmado una y otra vez). Aunque esta equiparación nos parece adecuada, ya que el juicio sobre los objetos del pasado es variable y sujeto a revisiones, Zulaika no puede evitar el caer en un nuevo fundacionalismo, proponiendo que la visión de las ruinas industriales ilumine una nueva forma de ser (vasco) dentro de la era de la globalización. E incluso insiste en la necesidad de señalar las ruinas para ser visitadas como lugares de «turismo, aprendizaje y realidad emblemática». Esto sin duda nos situaría de nuevo en el campo del uso nostálgico del patrimonio, un nuevo desplazamiento temporal de la edad dorada, dentro de la explotación del pasado como país extraño<sup>37</sup>.

El recuerdo traumático que evocan las ruinas puede llevar, como señaló el escritor Robert Jungk a situaciones de neurosis, o a la creencia de que el único poder determinante es el de la destrucción:

«todos aquellos que ya no se atreven a creer en un mundo del mañana mejor son víctimas de una neurosis que me gustaría llamar el "complejo de las ruinas". Esta actitud sustancial, racional y factual, llega a ser de carácter neurótico una vez que se rinde a la idea de lo inevitable de la destrucción como el único poder determinante supuestamente inexplicable»<sup>38</sup>.

Por supuesto, esta visión existe y es propia de fundamentalismos de todo tipo, algunos de los cuales llegan a generar terror y destrucción en las sociedades modernas.

Por otra parte el profesor y crítico literario Andreas Huyssen, que ha estudiado las modificaciones en la temporalidad en la sociedad postmoderna, ha señalado que en la actualidad es imposible la separación del trauma y su comercialización, y pone numerosos ejemplos del tratamiento en los medios de comunicación y en la industria del cine de hechos dramáticos y traumáticos producidos durante el siglo XX, como el Holocausto judío o las dos guerras mundiales.

Según escribe este autor, la «memoria traumática y la memoria como espectáculo ocupan un mismo espacio público, más que tratarse de fenómenos mutuamente excluyentes»<sup>39</sup>. Huyssen sugiere igualmente que la insistencia actual en la museización, no parece surgir tanto del trauma, de la «compensación» por los estragos producidos por la modernización, sino más bien de la reacción ante un exceso o sobrecarga de información y percepción, combinada con una aceleración cultural a que estamos sometidos en el presente.

De la misma manera no podemos considerar a las ruinas industriales dentro de una disyuntiva entre un planteamiento propio de los románticos, de dejar las ruinas intactas (en realidad, a merced de los agentes atmosféricos), y un planteamiento pragmático que busca la explotación patrimonial de las mismas a través de la museización. Tampoco podemos identificar ambos planteamientos, respectivamente, con un lado serio, traumático y melancólico de las ruinas, y un lado más superficial, propio del mundo de la divulgación y el entretenimiento. Lo que existe, en todo caso es una diferente gradación en el trato de los restos del pasado, en el que quizá ha primado una visión excesivamente patrimonialista. Este hecho se manifiesta en que además de ciertas ruinas de la industria que son renombradas por su pedigrí histórico, siguen existiendo ruinas de otros fracasos que nadie reclama para regenerar o reutilizar y tampoco nadie llama la atención sobre su presencia. De ellas también podría hacerse un pequeño catálogo, dentro del área de Bilbao, o en el País Vasco en su conjunto. Resulta absurdo plantear si son «más auténticas» las ruinas de Altos Hornos de Vizcaya que las de la Central Nuclear de Lemóniz, las de la Fábrica de Harino Panadera en Bilbao, o las de aquel Hospital de Leioa que nunca llegó a ocuparse, el pecio del «Sporting» (esa plataforma flotante del Club Marítimo del Abra) o el parque de atracciones del monte Santo Domingo.

Cabría proponer finalmente, con respecto a las ruinas industriales del pasado, si su conversión al patrimonio histórico puede ser compatible con otras formas de conservación. Como han afirmado diferentes autores, las ruinas son alegóricas, pero también el mismo patrimonio lo es, ambos son símbolos fabricados artificialmente. Las ruinas industriales, en el deterioro a que se encuentran sometidas por parte de los agentes atmosféricos, y también por las acciones de «destrucción» de los humanos (destrucción que puede ser utilitaria, pero también placentera e incluso caprichosa) comunican, en las múltiples formas que adoptan, ideas y sensaciones, son un ejemplo más de la «destrucción» postmoderna. La imaginación artística puede colaborar, en algunos casos a resaltar ciertos aspectos mediante una transformación de la ruina en un objeto de contemplación artística: una escultura, una instalación, etc. De esta forma las ruinas industriales serían no sólo una alegoría del pasado sino también del futuro. La piedad por los objetos del pasado puede revestir otras formas distintas que los «verdes halagos» de los que hablaba Góngora. Tal vez sea necesaria una visión más amplia de la conservación, el someter a las ruinas industriales a proyectos artísticos de reconversión, que miren hacia el pasado con respeto y hacia el futuro con audacia: «sólo a través del tiempo se vence al tiempo».